

O FUTURO NOS AGUARDA

*Luís Augusto Fischer**

"Aqui (na Argentina), no sul do Brasil e nas coxilhas do Uruguai, se chamaram gaúchos. Não eram um tipo étnico: por suas veias podia ou não correr sangue índio. Definia-os seu destino, não sua ascendência."

*Jorge Luis Borges
Prólogo a Facundo*

Penetrar no território da literatura gaúcha, mesmo que apenas especulativamente, significa de pronto pisar terra demarcada e, em alguns casos, santificada; significa lidar com figuras totêmicas, erigidas pelo Tempo e pela História e colocadas numa espécie de jardim — e jardim, como sabemos, não é mais a natureza, mas o resultado da ação humana sobre ela: é a natureza organizada debaixo de um discurso. Por isso mesmo, hoje nenhum olhar sobre o Rio Grande pode alegar inocência quando se põe a auscultar ou a pensar a origem e o destino deste pequeno pedaço do continente; porque todos, sem exceção de classe ou grupo social ou preferência política, desde há algum tempo estamos avisados de que aqui é terra de gaúchos, terra de bravura e seriedade, etc. Quem nos avisa é a literatura produzida aqui.

Não saberia dizer se em todo lugar ajardinado do mundo ocorreu assim, de a literatura ocupar-se de enunciar um modo ideal de proceder, embora minhas suspeitas corram nessa direção. O certo é que aqui no sul da América — Rio Grande do Sul, Uruguai e, talvez mais que os outros, Argentina — a literatura inventou-se nessa condição civilizatória de ordenar o mundo informe que o acaso proporcionou e que a ação humana subjugou. Por um pequeno capricho da História, quis o azar, isto é, a sorte, isto é, o acaso, que nos dois países do Prata esta missão ordenadora da literatura viesse a confluir com a criação de Estados nacionais, para os quais a figura do gaúcho — não

* Professor de Literatura Brasileira na UFRGS e Coordenador do Livro e da Literatura na Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre. Autor de **Um Passado pela Frente**. Roteiro da poesia gaúcha (Ed. UFRGS, 1992) e organizador, com Sergius Gonzaga, da coletânea **Nós, os Gaúchos** (Ed. UFRGS, 1992).

importa agora quão falseadora ou lendária seja — consolidou uma auto-imagem de central importância: qualquer platino pode argumentar intimamente que sabe bem quem é seu ancestral arquetípico, que Hidalgo, Ascasubi, Hernández e Estanislao del Campo gravaram em letra artística. No Rio Grande do Sul não; o mesmo acaso nos fez pertencer ao Brasil, e a literatura que pôs de pé o gaúcho sul-rio-grandense ficou condenada a uma eterna secundariedade no quadro geral do País. Daí sermos ao mesmo tempo, talvez desajeitadamente, Capitão Rodrigo e Odorico Paraguaçu, Ana Terra e Gabriela.

Boa sorte, talvez, se soubermos compreender os dilemas em que nos enredamos — nós e o Irton Marx, essa estranha mas não absurda revivescência do ideal autonomista. Esta unidade federativa já produziu excelentes escritores (Simões Lopes Neto e Erico Verissimo, mais *Os Ratos*, de Dyonélio Machado) e vários ótimos e bons, à frente de uma legião de mediocres e pavorosos, todos eles, em grau menor ou maior, com mais e menos acerto, encarando a missão nada banal de lidar com um passado volumoso para a relativamente curta história americana e com um presente notável, no mínimo pelas condições concretas de circulação literária disponíveis — a escola, a imprensa, os Centros de Tradição Gaúcha, as editoras, as nossas complacências críticas.

O trauma da origem

Não é despropositado o empenho que demonstram os historiadores da cultura, os folcloristas e os curiosos de estado na tentativa de entroncar a arte hoje praticada numa suposta linhagem evolutiva que iniciaria, idealmente, no cantor espontâneo cuja arte se exercitasse nos galpões ou nos acampamentos de guerra e que culminaria numa imaginável sinfonia erudita sobre tema gauchesco. Não é despropositado, é apenas insustentável. Porque de fato não há ligação orgânica entre aquela aurora, virtualmente inscrita entre os fatos presentes na consolidação do território, e este esplendor, ainda uma hipótese de gabinete.

Nossa literatura erudita, é verdade, há bem uns cinquenta anos abandonou a idéia de buscar tal entroncamento genealógico; mas a literatura popular, vazada nos não poucos festivais gauchescos de música e poesia, sustenta-se em larga medida nesse mito fundador: como se o rapaz de sobrenome italiano, feições centro-européias, pilchas e voz em falso vibrato que declama a milésima nova versão de um elogio ao cavalo pudesse ser a representação atual do *payador* primitivo.

O motivo dessa busca de legitimidade é compreensível em pelo menos dois sentidos relevantes. O primeiro, e menos importante agora, prende-se à necessidade sempre decisiva de responder à pergunta humana pela origem; o segundo deve-se em boa parte ao legado que nosso olhar herdou da narrativa histórica européia, na qual ainda reconhecemos nosso paradigma — ela nos parece algo total, completo, com começo, meio e fim, nesta ordem, com as coisas nascendo em lugar sabido, crescendo para dimensões conhecidas e brotando em obras palpáveis. Digamos, num exemplo simples e rápido: se algum europeu perguntar de onde veio o romance moderno, a tradição lhe responderá de pronto que Proust veio de Balzac, que por sua vez veio da

Canção de Rolando, que veio das narrativas dos peregrinos cristãos, que vieram de Homero, que por fim veio dos cantores populares. E aí fica consolidada uma resposta cabal, completa, que não deixa margem a angústias pelo desconhecimento da fonte.

Mas e a "nossa" literatura, isto é, a sul-rio-grandense, de onde veio? Ficamos tentados a responder em analogia com o caso citado, querendo detectar os liames que nos conduziram àquele *payador* ideal do qual organicamente brotariam os fios que vêm até o presente. Mas não é essa a resposta correta: nossa literatura floresceu não de uma raiz específica e local, não desse *payador* autóctone ideal, mas das mesmas e variadas raízes que originaram o Ocidente todo, incluindo Proust. Quando a região do atual Rio Grande do Sul passa a ser qualquer coisa de relevante para o Império português, na virada do século 18 para o 19, não era mais possível fincar um marco zero literário, porque a civilização ocidental já tinha alcançado um certo estágio inegável de consistência organizacional, composto inextricavelmente de Estado nacional, produção industrial, mercado, rendas e babados nobres, e por fim arte, literatura incluída. A História já caminhava a passos largos e decididos, e não poderia conceder o suposto benefício de esperar pela maturação de uma cultura inédita, aqui ou onde fosse.

Ocorre, no entanto, que tal idéia, de uma verdade tão simples, nos soa como coisa vagamente imponderável por obra do que calhou chamar-se Romantismo, cuja vigência histórica (no Brasil, mais ou menos entre 1820 e 1870) se estabeleceu precisamente como negação dessa seqüência, desse relacionamento. Quisemos, no Brasil todo (e não só no Brasil), refazer o passado, atribuir-lhe um sentido autônomo, dignificá-lo como coisa nossa. Pareceu então impensável manter-nos mentalmente tributários de uma origem da qual, ao menos no plano nominal da política, queríamos distância. Se antes, até o século anterior, para um poeta bastava versar sobre temas clássicos supranacionais (o Amor, a Honra, a Morte), no momento romântico pareceu necessário inventar a diferença, e, portanto, inventar a origem: e surgiu o índio, paradigma da identidade no pós-independência. Nenhum observador contemporâneo da cena ousou levantar o primeiro véu ideológico atrás do qual mal se escondia a óbvia e inescapável igualdade estrutural entre as formas literárias e artísticas que figuraram o índio (o romance, a poesia lírica, a sinfonia) e as formas literárias e artísticas que figuravam os temas europeus. Quer dizer, quisemos renegar a Europa, mas não pudemos deixar de tomá-la como régua-e-compasso.

Assim no Brasil como no Rio Grande do Sul. Também os românticos daqui, descontado o fato não totalmente trivial de que apenas trinta ou quarenta anos depois, quiseram moldar um passado conveniente. Olharam a cena circundante e localizaram o tipo: o gaúcho estava ali, pulsando, aparentemente pronto para servir de nexos entre o presente autônomo e a origem desejada. As coisas pareciam combinar à perfeição. Aí operou-se uma mistura de efeitos duradouros: os poemas de tema gaúcho que a partir de então brotaram em profusão insinuavam que não havia diferença entre o tipo gaúcho representado literariamente e o poeta que o cantava, como se este fosse uma espécie de continuidade daquele, ambos enfim declarando na entrelinha que o próprio tipo histórico era o autor da poesia. O que não só não é verdadeiro, como também é falseador, embora possa parecer razoável.

Na discussão crítica deste peculiar traço cultural, Jorge Luis Borges continua insuperável. Ao analisar a origem da poesia gauchesca do Prata, considera: "É costume atribuí-la ao gaúcho; é como se quiséssemos atribuir a arte do retrato ao rosto das pessoas (...). O gaúcho é a matéria dessa poesia, não seu inventor". De fato, nem lá nem cá foi o gaúcho que compôs a poesia gauchesca: quem o fez foi o sujeito que se pôs a olhar para o gaúcho, assim como o rosto das pessoas precisou esperar por um olhar externo para ganhar representação artística. Assim, foi o cidadão, homem de Buenos Aires, Montevideu, Pelotas e Porto Alegre, quem organizou o gaúcho literário, por certo que compenetrado da importância da vida no campo. (Mas afastemos qualquer restrição moral a esta origem urbana do gaúcho literário: a literatura sempre inventa a partir de fora, a partir da urbe, uma forma ideal, e não haveria originalidade suficiente que nos pusesse em posição destacada neste particular — nossa literatura é virtualmente tão falseadora quanto as demais).

Digamos de novo, com ênfase: não houve um suposto rapsodo campeiro que haja transitado do pampa à cidade e então transposto sua arte oral ao registro letrado, num percurso orgânico que nos faria apaziguar toda a angústia acerca do sentido da vida; houve foi um cidadão, um indivíduo que no lugar romântico reservado ao Herói Nacional entronizou um tipo, ocasionalmente o gaúcho, aqui, como o foi o índio no cenário mais largo do Brasil.

Entretanto, é preciso observar aqui uma peculiaridade sul-rio-grandense ainda insatisfatoriamente explicada: o nosso Herói romântico nasceu depois de uma guerra real na qual o tipo histórico que lhe deu origem lutou, de fato, na prosa dispersa da vida real, ao contrário do caso brasileiro, em que o índio virou herói literário não como representação de uma guerra aberta e declarada entre o colonizador e o aborígene, mas como alegoria da má-consciência nacional, que não quis reconhecer nem no colono português, nem (muito menos) no negro escravo os executores da construção do País. Aqui, entre 1835 e 1845 houve guerra evidente, real e sanguinária, que por certo terá concentrado os melhores esforços dos homens do tempo, os quais terão tido pouco tempo e nenhum vagar para tarefas menos imediatas, como as letras.

Tratava-se (simplifico para raciocinar) de uma guerra separatista, é bom lembrar. No centro das atenções estava um ponto escuro, dirigido ao infinito, que a psicologia dos indivíduos já descreveu a contento, mas a psicologia dos grupos ainda precisa explicar: o desejo de ser autônomo, de existir por conta própria, de afirmar-se. A guerra gerou nos letrados daqui a sensação de que a matéria-prima para a auto-afirmação estava pronta — são inesquecíveis os versos do Hino Farroupilha, hino oficial do estado: "Sirvam nossas façanhas de modelo a toda a Terra".

Bem. Alguns já notaram que uma marca central da gauchidade brasileira é a bravata; somos ótimos em autocongratulação, em auto-elogio. A Terra terá ouvido nosso brado e, afinal, tomado por modelo as tais façanhas nossas? Não parece que seja essa a inclinação, pelo menos até o presente momento. Talvez pelo singelo, mas poderoso fato de que as "nossas" façanhas, isto é, as dos insurretos, não tenham logrado mais do que sonhos — salvo um Presidente Irton Marx em contrário.

Daí que aquela demanda romântica pelo Herói tenha, entre nós, este sabor peculiar: quisemos ser um país, fomos à guerra, e perdemos, simplesmente perdemos. (O que pode nos reconfortar, neste presente degradado: eles não nos deixaram ser tão bons

quanto nós certamente poderíamos ser, se tivéssemos sido liberados do encargo brasileiro, se tivessem reconhecido nossa valia, nossa autonomia). Em 1845, os gaúchos reais — os crioulos, os vagabundos, os errantes, os gaudérios, os bastardos — ou constavam nas listas dos mortos, ou precisaram enquadrar-se no mundo que se instalava, marcado por acordos políticos, conveniências, organização do exército imperial (incluindo os farrapos arrependidos) e, poucos anos depois, seguindo a lógica capitalista também no campo, o cercamento das propriedades, a ligação mais e mais rápida entre o pampa e a cidade — essas coisas banais da vida moderna, que acabam com a possibilidade concreta da vida errante do gaúcho.

A criação da demanda

Morto na vida, pôde então o gaúcho ganhar um nicho entre os tipos literários: estava disponível, na qualidade de assunto poetizável, no restritíssimo mercado simbólico do estado. Mas é preciso anotar que tal disponibilidade não era claramente reconhecida pelos contemporâneos, para quem o gaúcho continuava sendo uma figura impregnada de realidade. Tomemos exemplo num poeta do período, Bernardo Taveira Júnior, que em 1873 assina o prefácio a seu livro **Provincianas** com declarações assim: "Aos campeiros do Sul entrego a apreciação da fidelidade do que sobre eles escrevi; quanto à parte literária, essa, reservo-a para os entendidos. (...) Uma única coisa direi a meu favor: é que poetizei sobre coisas que me passaram pelos olhos, e das quais tenho pleno conhecimento".

Primeiro, é de ressaltar que Taveira busca aquela legitimidade histórica aludida acima, endereçando sua poesia "aos campeiros", que, imaginemos, chegariam do serviço e passariam a ler os poemas gauchescos para ali reconhecerem sua fotografia — o que é uma evidente demasia de propósitos, não obstante sua generosidade. Segundo, é de ver que o melhor argumento a favor de sua poesia Taveira vai encontrar no testemunho pessoal, na carga de fidelidade aos fatos — o que se traduz, de outra forma, na crença da ligação romântica entre história e ficção. Terceiro, o poeta insiste em não admitir diferença entre o assunto-gaúcho e o poeta-gaúcho, ambos partícipes da mesma natureza, do mesmo circuito — o Rio Grande.

Mas basta caminhar dois ou três parágrafos no texto do prefácio para detectar uma contradição. Se ao começo Taveira alega a existência dos gaúchos para afiançar a veracidade de sua poesia ("O campeiro de há cinqüenta anos é o mesmo campeiro de hoje"), em seguida admitirá que as coisas estão mudando: como o tempo tudo devora, "talvez a verdade de agora não passe então de uma tradição improvável, de uma lenda mais ou menos imaginosa, de um mito envolto no brilhantismo da fábula". Em vista dessa hipótese, de que o gaúcho seja varrido da história real, Taveira não perde tempo, e se aplica a poetizar sobre o tipo, como forma de talvez assegurar-lhe a eternidade.

Lido em perspectiva larga, Taveira pode ser tomado como exemplar desse momento, que sucede a pacificação e antecede a República. É como se ao fundo de suas preocupações literárias, ou nem tão ao fundo assim, repousasse a certeza de que aquelas

derrotas — a da República do Piratini e a do gaúcho real — legaram um patrimônio mental de alta valia; continuávamos sim senhor muito donos de nosso nariz ideológico, tínhamos de onde tirar nossos símbolos, e que ninguém viesse impingir-nos uma identidade nacional "estrangeira", isto é, brasileira, com I-Juca Pirama ou Iracema. E assim criou-se, concretamente, o princípio da obrigação do letrado ao tema local.

(É preciso aqui abrir um parêntese. Para os escritores dessa geração, muitos dos quais envolvidos na construção da associação chamada Partenon Literário — nome por si notavelmente ambíguo, porque combina coração romântico, *ipso facto* localista, com ideal neoclássico, por definição supranacional —, para tais escritores não ocorreu a hipótese de tomar referência numa obra injustamente esquecida, **O Uruguai** (1769), de Basílio da Gama, poema de pretensões épicas calcado na destruição dos Sete Povos das Missões, poema de não poucos méritos, cujos personagens mais notáveis são índios como Sepé Tiaraju e Cacambo, sem contar a magnífica Lindóia. E por que tal desprezo? Primeiro, pode não ter sido desprezo; é argumentável que não tivessem conhecimento maior da obra, dadas as precaríssimas condições de circulação literária da época. Segundo, mais importante, os letrados de então, habitando cidades relativamente acanhadas (Pelotas, Rio Grande, Porto Alegre), por certo não entendiam aquela verdadeira saga como algo ligado à história da província, que de fato existia aqui na faixa litorânea e no pampa, jamais naquelas lonjuras marcianas do extremo noroeste do atual território. Em todo caso, me parece que a literatura sem dúvida poderia ter tido um destino menos autocentrado. Ainda haverá tempo para?)

Voltemos ao Partenon. Como se sabe, tratava-se de um grupo de letrados (não necessariamente criadores literários segundo os moldes de hoje) cujo horizonte mental se cingia à necessidade de criar uma literatura local que fizesse frente às formulações simbólicas forâneas — isto é, brasileiras. E de fato ensaiou-se alguma coisa, que pode ser apreciada na obra de Apolinário Porto Alegre, principal articulador do grupo e figura das mais notáveis como intelectual daquela quadra histórica. Professor, pesquisador do folclore e da linguagem, poeta e ficcionista, foi o responsável por várias das mais consistentes peças literárias autonomistas: pôs em tela o gaúcho "monarca das coxilhas", recolheu o cancioneiro popular, ousou até colocar Porto Alegre nas páginas que escreveu. A seu lado outros tantos, por exemplo Caldre e Fião, autor de duas narrativas notáveis do ponto de vista documental, **A Divina Pastora** e **O Corsário**.

Por outro lado, não é insignificante o fato de que o Partenon resultou em uma espécie de aborto institucional, em símile com a gorada República do Piratini. Também os letrados quiseram constituir o grupo para a eternidade, e não foram poucas as tentativas de erguer o prédio-sede da entidade. Em dado momento, conseguiram a doação de um terreno de uma companhia de loteamento para erguer o prédio; era no alto de um morro sobranceiro, *comme il faut*, para ficar parecido em tudo com o original Partenon grego, que queriam imitar. Depois, a Companhia Carris batizou de Partenon uma de suas linhas, que ia até a região, e o nome do bairro ficou. A obra, porém, não vingou, mais uma vocação falhada, um fruto peco.

Enquanto existiu, no entanto, a sociedade foi ativa. Sua revista circulou entre 1869 e 1879; criou e manteve uma escola noturna gratuita (1872 a 1885); incitou os filiados à produção literária. Ademais, manteve-se como grupo pró-republicano, e talvez o

surgimento do Partido Republicano Rio-Grandense tenha subtraído forças à sociedade letrada, a ponto de ela ter minguado e, anos depois, desaparecido. O que não estranha, vistas as coisas em perspectiva, é a íntima ligação que mantiveram neste momento as letras e a política: de um lado, as letras combatiam o centralismo mental inventando o gaúcho literário; de outro, a política combatia o centralismo administrativo com o mesmo argumento usado décadas antes pelos farrapos, a autonomia.

No campo simbólico as coisas caminhavam bem, em ambos os lados. A literatura, de sua parte, forjou o tipo gaúcho em dimensão ampla, não delimitada classicamente, de que resultou uma espécie de mito ancestral, um arquétipo. O jornal republicano *A Federação*, nascido em 1884, chamou a si a responsabilidade pela herança farroupilha (que a juízo de Júlio de Castilhos e seus pares havia sido malbaratada pelos liberais gaúchos ao longo do Segundo Reinado) com a mesma ênfase dispensada pela literatura no desenho do herói gaúcho. E o catecismo positivista, com sua rigidez implacável que parecia explicar cabalmente o mundo, parece neste ambiente histórico não um complemento, mas um suplemento: a mentalidade das letras e da política no período resolvia todos os imensos impasses da vida real com uma oposição simples, entre nós, os gaúchos, e eles, os outros, quaisquer que fossem.

No processo, há uma peculiaridade notável a sublinhar de imediato: a figura em que os letrados localizaram o nosso modo ideal de ser não foi o militar guerreiro, o verdadeiro executor das lutas pela constituição do Rio Grande, mas este gaúcho genérico de que vimos falando. Por quê?

A voz do peão

Na literatura gauchesca platina ocorreu da mesma forma (mas antes e com resultados estéticos mais apreciáveis), o mesmo gaúcho ocupou a cena que potencialmente poderia enquadrar o militar, não importa se do exército regular ou não. Jorge Luis Borges, noutra passagem ensaística, atribui tal peculiaridade a um modo argentino de ser: terá sido mais palatável o gaúcho livre, e não o militar disciplinado, porque na Argentina, diz ele, não há cidadãos, mas indivíduos; a idéia de Estado seria, portanto, muito abstrata para a mentalidade reinante, a qual exigiria antes relações concretas entre indivíduos do que relações etéreas entre cidadãos — o que definitivamente conduz a um Martín Fierro, não a um general qualquer.

Dizendo de outro modo, é como se ao letrado daquele momento parecesse plausível uma pequena vingança contra a realidade, que impusera a lógica urbana e republicana à vida e estava a exigir dos signos um comportamento igualmente urbano e republicano (boas maneiras à mesa, recato afrancesado, sentimentos refinados); mas os letrados, em oposição, insistiram em erigir um herói não urbano, não cidadão, definitivamente não submisso à nova razão: um herói gaúcho, anterior à cidade. Compensava-se no imaginário, assim, a desolada submissão real.

O caso sul-rio-grandense comporta analogia estreita, considerando os escritores do período da Primeira República. Raymundo Faoro há algum tempo decifrou enigma semelhante, no artigo *Antônio Chimango, algoz de Blau Nunes* (editado primeiro na

Revista Quixote n. 5, em 1952). Recriamos o argumento: o período da República Velha viu nascer duas obras de excepcional significação, o **Antônio Chimango**, de Amaro Juvenal (pseudônimo de Ramiro Barcellos), em 1915, e os **Contos Gauchescos**, de Simões Lopes Neto, em 1912. Nos dois casos, tratou-se de registrar a voz não de um gaúcho genérico, mas de um tipo específico de gaúcho, o **peão**, que em Amaro Juvenal é o tio Lautério, velho conhecedor das coisas locais e encarregado de relatar a história do Antônio Chimango (caricatura de Borges de Medeiros), e em Simões Lopes Neto é Blau Nunes, outro velho e experiente campeiro que empresta sua voz para a narração dos casos que se sucedem.

Com ênfase: não se trata mais de um gaúcho genérico, mas de um peão, de um sujeito que em vida fez a história no plano miúdo das lides cotidianas. Rápida matemática indica que Lautério e Blau, com digamos setenta ou oitenta anos em 1910, terão nascido hipoteticamente em 1820 ou 1830, e portanto puderam ver de perto praticamente todo o século 19 gaúcho, que por sua vez é quase que toda a história guerreira da região. Justo por isso, são eles os mais acreditados para a tarefa de contar de que jeito as coisas se passaram, em função da experiência. E o que dizem? Que isso aqui antes não tinha cercas, o gado andava solto como a natureza bruta e a peonada se divertia à larga (em "Correr Eguada", dos **Contos Gauchescos**); que isso aqui viu nascer gerações de homens decentes, que souberam honrar sua terra, mas que a República, esta modernidade estranha, veio trazer certos procedimentos que acabaram consagrando no poder um gaúcho tíbio, medroso e prepotente como o Chimango (na obra de Amaro Juvenal).

Quer dizer, tudo descambou para esta paisagem medíocre do presente, e só nos resta o passado glorioso, como consolo e argumento (e fonte de signos artísticos). Ora, tal perspectiva não apenas é a mesma que temos até hoje, como revela essa enorme sombra fantasmal que cobre a produção literária do estado. Parece que desde o Partenon somos absolutamente iguais a nós mesmos, fiéis ao mesmo credo romântico que nos faz reabilitar, a toda hora, um passado de glórias não cidadãs para fazer face ao presente.

Naquele momento peculiar dos anos de 1910, a literatura deu um depoimento exato, que Faoro soube assinalar: estavam morrendo, nas figuras de Blau Nunes e tio Lautério, todos os blaus e lautérios da vida real, e morrendo porque a ética heróica que os animava, composta de insubmissão e coragem, agonizava, restando ou marginalizada, ou adestrada sob a égide republicano-positivista do Antônio Chimango/Borges de Medeiros. Era o desfecho histórico de uma trajetória que de fato proporcionou glórias humanas dignas de registro, mas que só ficavam daí por diante como motivo literário. A ficção, portanto, manteve um aprumo de hombridade que já não era mais divisível na vida real.

O penúltimo gaúcho

Sob o influxo do vento renovador que foi o movimento modernista dos anos 20, a literatura gaúcha pisou terreno menos localista, abrindo-se ao Universo. Mas nem tanto: os jovens poetas que andaram se alimentando das novidades não alcançaram, no

conjunto, realização estética superior, a não ser esporadicamente. (A rigor, dos poetas mais relevantes, dois são quase desconhecidos — Ernani Fornari e Tyrteu Rocha Vianna, que continuam pouco divulgados —, e outros dois não chegaram a compenetrar-se o suficiente na árdua tarefa da poesia — Augusto Meyer e Athos Damasceno Ferreira, ambos praticantes do ensaio crítico e historiográfico.)

A corrente literária que de fato tomou o bastão no revezamento pela manutenção do tema local — e igualmente na sucessão do primeiro plano das letras, em qualidade — ganhou configuração ao longo dos anos de 1930, especialmente em torno de Erico Verissimo. A prática narrativa dos escritores que aí nasceram para a arte pode, por uma parte, ser compreendida no quadro nacional: aflorou neste momento uma impressionante geração de realistas dispostos a desventrar a história do País, com base em pressupostos críticos que não toleravam o que não fosse relato mais ou menos cru das condições da vida real. E vieram, em graus variados de qualidade, Jorge Amado, José Lins do Rego, Amando Fontes, Graciliano Ramos. Aqui brotaram, ao lado da mais alta expressão que foi Erico, outros como Cyro Martins, Ivan Pedro de Martins, Pedro Wayne, Aureliano de Figueiredo Pinto e Dyonélio Machado. (Uma boa tese, que careceria de demonstração mais detida, pode indicar um símile histórico particularmente interessante: o *mainstream* literário, representado por esse realismo crítico, floresceu no Nordeste e no Sul, precisamente as duas regiões protagonistas do movimento conhecido como Revolução de 30 — a política, então, terá permitido a explicitação das demandas dessas regiões, da mesma forma que a literatura terá ensejado a enunciação das vozes nordestinas e sulistas. A demonstração precisará, em todo caso, ir além da mera circunstância de que Getúlio se cercava de intelectuais.)

Do grupo gaúcho, será preciso destacar Dyonélio, que não frequentou o tema regional gaúcho, sendo a única exceção quanto a este particular. (O fato de ter escrito uma novela genial como *Os Ratos* terá algo a ver com isso?) Os demais, descontada aqui a avaliação da qualidade, muito pelo contrário: foi justamente em torno da história e da realidade locais que construíram suas narrativas. (Erico voou mais alto, como se sabe, e seus romances sobre tema brasileiro ou estrangeiro foram decisivos para a consolidação de uma obra cuja qualidade geral poucos atingiram no País.)

Ao longo do tempo desde os anos 30 e 40, foi-se construindo uma linha interpretativa sobre este conjunto que precisa ser comentada. Aparentada de estranha miopia, fruto talvez daquela supersimplificação sociológica que encheu os olhos da esquerda até poucos anos atrás, tal interpretação enxergava (e continua a enxergar até hoje) dois lados opostos nesse grupo de autores — o primeiro, um conjunto unitário preenchido apenas por Erico, suposto cantor das glórias da oligarquia, e o segundo, capitaneado por Cyro, suposto cantor do gaúcho deserdado, "a pé".

Ora, está certo que Ivan Pedro e Cyro tenham posto em evidência os despossuídos, e sobre eles tenham lançado os principais holofotes; e está certo também que Erico, na obra-prima *O Tempo e o Vento*, tenha inventado para a arte literária uma, aliás, duas linhagens de heróis-coronéis. Mas bastará um pequeno esforço analítico para observar alguns dados que relativizam essa polaridade simples. De uma parte, Erico pôs de pé alguns dos pouquíssimos personagens efetivos da literatura brasileira, que vivem em

nossa imaginação não como marionetes de um autor, mas como entidades representativas de um certo jeito de ser, como é o caso de uma Ana Terra ou de um Capitão Rodrigo, símbolos concentrados daquilo que a prosa dispersa na história viu acontecer; além disso, Erico apresentou uma galeria não pouco expressiva de personagens populares, despossuídos de dinheiro ou de poder; não foi, portanto, o cantor apenas da oligarquia que construiu o Rio Grande (o que, de outra parte, não é tarefa para qualquer iniciante). Pelo lado tido como oposto a este de Erico, em Cyro Martins o que vemos é uma ambigüidade estrutural: se as atenções principais de seus enredos estão nominalmente voltadas para os gaúchos "a pé", as páginas de maior força literária estão, em regra, povoadas pelos coronéis terratenentes, que caminham de angústia em angústia, patéticos — o que evidentemente não é demérito, apenas contradiz a alegada predominância estrutural dos pobres. Ivan Pedro, lamentavelmente pouco lido, captou mais acuradamente ainda a vida dos empregados da estância, e não fosse por uma carreira tortuosa (por motivos externos, mas também internos à obra) sua ficção poderia ser a referência ideológica "à esquerda" no quadro regional. Aureliano, em seu inacabado, mas poderoso romance *Memórias do Coronel Falcão*, põe em tela mais um personagem daquela oligarquia.

Aceita esta observação, é de ver que tal realismo crítico, como insinuamos atrás, tomou o bastão da geração de Simões Lopes Neto, Amaro Juvenal e Alcides Maya. Mas com a grande diferença de que os personagens mais bem acabados pertencem agora não ao mundo genérico do gaúcho "monarca das coxilhas", como quis a geração do Partenon, e também não ao mundo peão, como desenhou a geração da Primeira República, mas sim ao mundo dos coronéis, dos estancieiros. A sucessão, assim, é também notável no sentido ideológico — o que não estranha, porque, quando a geração de Erico começou a escrever, enxergou ou pressentiu no horizonte histórico a iminente derrocada não mais do gaúcho mítico, nem do gaúcho peão, que já tinham sucumbido, mas do dono da terra, ainda preso a uma mentalidade patrimonial-patriarcal numa hora em que até mesmo a economia agrária estava em vias de se submeter à lógica urbano-industrial. Estava quase morto na vida real este gaúcho, digamos que o penúltimo, e a ficção soube ver nele a matéria-prima capaz de ao mesmo tempo renovar a força da narrativa local e manter aquela obrigação localista a que estava atada a nossa literatura.

Um futuro tardo

A geração realista ocupou o cenário mental do Rio Grande do Sul por completo. Fixou tipos, definiu pontos de vista, estabeleceu parâmetros, mostrou-nos nossa face. Desde o sonho autonomista formulado pela geração pós-Farrapos veio-se constituindo uma prática literária que naturalmente desembocou em Erico — e contamos com a boa sorte cósmica de haver o talento dele e de seus pares para realizar esteticamente tal desejo. Após eles, pudemos respirar aliviados: o sonho de nossos pais ancestrais nós acabamos por vivê-lo, filhos obedientes.

Seria então esperável que o terreno tivesse passado a outra condição, estivesse limpo, pronto para a brotação de novas formas e novos temas. Mas não. Se quisermos esposar uma visada positiva, digamos que faltava a sementeira, que podia não dar frutos

imediatos, mas enfim ofereceria perspectivas. (Uma eventual releitura de autores como Ernani Fornari, Tyrteu, Reynaldo Moura e outros talvez mude o panorama.) A poesia produzida no estado pode servir para aquilatar os avanços, se é que existiram.

Nos anos 30 e 40 apareceram dois poetas de porte, Mario Quintana, que se consagrou como comentador da vida, como poeta pensamentoso, como uma espécie de bom avô, e Aureliano de Figueiredo Pinto, que não se consagrou nunca, embora seja apreciável em mais de um sentido, com sua poesia algo trágica sobre tema gauchesco. Consideradas em conjunto, suas obras espelham mais uma continuidade, um aprofundamento de tendência anterior, do que uma renovação. O que não é negativo em si, está claro: pode significar maturidade, o momento em que se consolidam procedimentos, alçando o patrimônio artístico a um patamar de realização superior.

O caso de Quintana é exemplar, para este raciocínio. Em 1924, portanto antes de Quintana publicar, o grande crítico João Pinto da Silva como que antecipava o futuro, ao esboçar o seguinte diagnóstico das tendências poéticas do estado em sua **História Literária do Rio Grande do Sul**: "O traço distintivo de nossa atividade literária (...) devia ter sido, logicamente, o pendor para a vocação alegórica dos nossos heróis e das nossas vitórias. (...) Mas não foi isso, desnordeadoramente, o que se deu". De fato, a nossa literatura até então tinha escolhido outro tema e outra perspectiva, especialmente na poesia, que era mais atenta ao legado de um ingênuo como Casimiro de Abreu do que ao vigor épico de um Castro Alves. E João Pinto completa: "O que se estranha (...) não é o fato de não termos produzido um poema épico (...). Surpreende, isto sim, em nosso resumido patrimônio literário, a ausência de espírito épico".

Ora, nesse diagnóstico João Pinto não só desenha o perfil da poesia de até então, 1924, como em larga medida insinua o caminho futuro do gênero. Tocou-nos Mario Quintana, lírico casimiriano de boas e ótimas qualidades, e não um João Cabral de Mello Neto, autor de algumas peças de espírito épico sobre tema nordestino. Mero acaso? Acho que não. Talvez se trate de um sentido histórico de ser sul-rio-grandense, algo próximo do ressentimento e do desconforto que nos ocorrem ao precisarmos lidar com a matéria de que somos feitos — esse misto de passado guerreiro e presente perplexo, de obrigação ao heroísmo e desagrado pela irrelevância do heroísmo.

Por certo Quintana não tematiza consciente ou deliberadamente esses temas, antes sendo sintoma deles — e não é demais repetir que sua poesia sabe haver-se competentemente com os assuntos e os pontos de vista que o poeta escolhe. Já Aureliano de Figueiredo Pinto encara a fera de frente: sua poesia frequenta precisamente esses dilemas da vida gaúcha. Vemos ali enfocada a dramaticidade do decaído homem gaúcho, flagrado em momentos terminais — o peão que se enforca, mas mantém a pose altaneira, o hábil e experimentado tropeiro que enloqueceu e morreu, a velhinha rendeira que se aliena da vida, o trabalhador da estância que foi expulso da terra e não encontra mais sentido na vida em geral, particularmente na cidade. Em sua obra soa um lamento duro — e poeticamente consistente — pelo fim de um mundo, ao qual não há mais acesso na realidade, mas do qual não podemos fugir no imaginário.

Na sequência cronológica, após esses dois grandes poetas, o estado assistiu ao nascimento do Grupo Quixote, a mais orgânica tentativa de vanguarda entre nós. (Mas é preciso alertar para um risco do raciocínio em curso: vistas as coisas tal como até

agora, poderia alguém imaginar que, chegados os anos de 1950, os escritores gaúchos tivessem adquirido uma consciência fortemente crítica, alicerçada numa leitura competente do patrimônio até aqui registrado. Mas não foi bem assim; a rigor, a costura entre os autores e as realizações só foi enunciada — se é que o foi — há pouco tempo, ontem mesmo. Mais avisado será considerar que, quando um novo autor se alça no panorama local, ele busca como que inventar de novo a roda e a pólvora: nossa tradição literária, sul-rio-grandense ou brasileira, é apenas um esboço, uma possibilidade, não um valor assente.)

Em dezembro de 1947 vem à luz o primeiro número da revista **Quixote**, voz do grupo, já no editorial anunciando a intenção, colhida em Unamuno: "Vamos fazer uma barbaridade". Ocorre, porém, que não fizeram. Está claro que o diagnóstico apresentado pelo grupo não era absurdo: o estado parecia comprazer-se com o grau de maturidade literária já alcançado, ignorando, no entanto, os grandes temas do momento — e se tratava de um momento especial, no imediato pós-guerra, quando as grandes cabeças se puseram a revirar o modo ocidental de fazer e compreender a arte na busca de entender por que havíamos chegado àqueles horrores bélicos que o mundo viu.

O **Quixote**, desgostoso com o marasmo provincial, erguia sua fronte para demonstrar seu desagrado, sendo, assim, uma vanguarda no sentido forte do termo — um grupo que tentava ocupar o futuro, antecipar caminhos, discutir a herança, sondar possibilidades, por certo expondo-se ao risco implícito na ação guerreira de qualquer vanguarda, o risco de tudo dar errado. Para o Rio Grande do Sul, constituía uma novidade contar com um grupo intelectual disposto a romper as amarras, a receber vaias e a enfim fazer avançar o andamento das coisas, processo sobradamente conhecido neste século em todos os quadrantes relevantes da modernidade.

Mas a dura realidade é que não aconteceu tal vanguarda. Ninguém deu tiros, ninguém se feriu, acontecendo, portanto, o pior resultado possível para uma estratégia de choque. Não cabe aqui discutir todos os motivos desse importante não-acontecimento; o certo é que mais uma vez o futuro não compareceu ao encontro marcado pelo ímpeto quixote-gaúcho. Talvez um dos motivos fortes, de resto, esteja na própria atitude dúbia do grupo, que queria, ao contrário das vanguardas conhecidas no Brasil e alhures, romper em direção ao novo, mas manter os pés firmes no chão da origem. (Algo a ver com o velho matiz republicano positivista gaúcho do "conservar melhorando"?). O tempo futuro, prenhe de possibilidades, ficou imoto no horizonte, recusando-se a acontecer; e a aspiração de universalidade implícita no desejo quixote ficou enredada nos limites de nossa velha e conhecida particularidade.

Não podemos se entregá pros home?

Desde os anos de 1960 o Rio Grande literário vive outro momento histórico, diferente dos anteriores em mais de um sentido; os passos dados anteriormente são, ou deveriam ser, pressupostos da ação do presente. Sonhamos a autonomia literária, sondamos o passado e dele recolhemos a matéria-prima com a qual inventamos Blau

Nunes, o Capitão Rodrigo e Ana Terra; choramos a falta de glória do mundo com Quintana e lamentamos, patéticos, com Aureliano, o fim do gaúcho; auscultamos a cidade e passamos a ser um pouco o Naziazeno da genial criação de Dyonélio. Tornamo-nos, então, aptos para outras dimensões da arte.

E iniciou-se a súbita aparição de outras vozes, que deram corpo literário às etnias européias não-ibéricas, com Josué Guimarães, Moacyr Scliar, Pozzenato; vieram Luiz Antonio de Assis Brasil e Aldyr Schlee para revisar a vida gaúcha, que jazia ao fundo do baú provincial; e outros ainda alçaram vôo cosmopolita, por exemplo Caio Fernando Abreu, Lya Luft, João Gilberto Noll, Tabajara Ruas, lado a lado com relatos críticos como os de Sérgio Faraco, Lourenço Cazarré e Charles Kiefer. Na poesia, uma interessante sequência de autores bons e ótimos, Nejar, Heitor Saldanha e Armindo Trevisan à frente. A crônica é uma cena ocupada pela excelência de Luiz Fernando Verissimo. Falta-nos maior estatura na dramaturgia e no ensaio, sendo esta última uma área que a Universidade vem tentando ocupar, no rastro de Augusto Meyer, Vianna Moog e Athos Damasceno Ferreira. No quadro nacional, a produção literária rio-grandense avulta, em quantidade e qualidade.

Estariamos então vivendo o melhor dos mundos? Claro que não. Ou pelo singelo motivo de que a arte moderna vive de avançar rumo ao desconhecido, ou pelo poderoso motivo de fundo que diz respeito especificamente a nós, habitantes da história gaúcha: o patrimônio de imagens e de histórias, de sons e de aromas, de relatos negros e índios, ainda nos espera em cada esquina, sob forma de pequena esfinge, clamando por elucidação. Acresce que os dias de hoje, no mundo todo, parecem ter urdido uma trama estranha que embaralha gêneros, tempos e relevâncias, de forma tal que a própria tarefa da arte parece assumir ares de importância inédita.

Veja-se que, de um lado, a tradicional clivagem entre arte erudita e arte de massas, durante os últimos cem anos mantida como verdade geral, hoje parece esboroar-se, dando margem a misturas insuspeitáveis até há pouco tempo. Entre nós têm ocorrido produtos artísticos notáveis nesse campo: tomemos o caso da música popular, que aqui se pratica em quantidade espantosa, nalguns casos transitando entre as formas repetitivas e as formas inovadoras. É de lembrar a canção cujo título transformei em interrogação, na abertura desta conclusão; ela dizia, com ênfase quase religiosa, que "não podemos se entregá pros home, de jeito nenhum". A disposição anímica que está debaixo da bravata enunciada é um bom retrato da persistência entre nós dessa simplória oposição entre nós, os gaúchos, e o resto do mundo. Arriscando uma generalização, diria que tal é a face predominante no panorama da música popular entre nós, descontadas as variações que a fórmula comporta. (Para não deixar passar em branco, registremos que há o outro lado, o da música popular, que igualmente se debruça sobre temas regionais, mas para compreendê-los criticamente, por exemplo na obra de Beбето Alves e Vítor Ramil).

Ora, se persiste tal procedimento é porque algum sentido encontra na vida dos consumidores. Trata-se de uma maneira eficiente, não obstante ser também mais ou menos ridícula quando vista em perspectiva, de manter a mitologia de nossa suposta auto-suficiência, o que reconforta os corações ingênuos, oferecendo-lhes um consolo estético que é, sem tirar nem pôr, romantismo casimiriano dos mais triviais. E não nos

iludamos: a esfera de influência do tradicionalismo, que não é pequena, eterniza em verso e prosa essa mesma percepção, que, contudo, é rechaçada (ao menos nominalmente) pelos estratos intelectualmente mais sofisticados.

Talvez seja legítimo dizer que, positiva ou negativamente, para afirmar ou para negar, este é ainda o universo mental que nos governa. Como conjunto, a cena literária rio-grandense não está tentando o salto mortal sem redes de um Machado de Assis ou de Guimarães Rosa, de um Drummond ou de um João Cabral, de um Nélson Rodrigues ou de uma Adélia Prado. As condições ambientais da cultura parecem proporcionar, mas a produção não parece disposta a ousar. Fatalidade? Circunstância?

O guia deste pequeno passeio, Jorge Luis Borges, mais uma vez pode auxiliar a compreensão, no fecho do raciocínio. Ao analisar, certa vez, o sentido do tango argentino, disse: "Talvez a missão do tango seja esta: dar aos argentinos a certeza de haver sido valentes, de já haver cumprido com as exigências do valor e da honra". A nós outros parece se aplicar o mesmo com relação ao fluxo principal de nossa produção literária, o que significa reconhecer que ainda estamos nessa diversão autocentrada, geralmente autocomplacente. Acho que ainda não nos demos conta radical e eficientemente de que nosso maior patrimônio — não a tentativa de autonomia, mas o ressentimento advindo do malogro dessa tentativa — é também nosso limite atual; sem encarmos este monstro de frente corremos o risco de morder o próprio rabo, sem sair do lugar, sem produzir reflexões nem transfigurações estéticas da vida. O futuro ainda nos aguarda.

Abstract

Attempting to raise the main traces of the Rio Grande do Sul literary history, this article analyses the strongest moments of our local authors production, since its origins until our days, essaying the following hypothesis: our literature does exist in a narrow symbolical universe, because of the specific regional history of Rio Grande do Sul.